

ЦВЕТOK В РУССКОЙ ЛИРИКЕ НАЧАЛА XIX В.

А.В. Михайлов, характеризуя риторическую систему творчества, утверждает, что внутри нее «художник или поэт никогда не имеет дела с самой непосредственной действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным словообразам, которые впитывают в себя реальность, но сразу же и налагают на нее известную схему понимания, уразумения... Лишь на рубеже XVIII–XIX вв. такая схема начинает давать трещины и разрушаться»¹.

Цветок – один из таких словообразов западноевропейской и русской лирики, чьи смысловые потенции четко обозначены в сборниках-компендиумах эмблем и символов, получивших широкое распространение в Европе в XIV–XVIII вв., а в России – в эпоху Петра.

Каждый объект в этих «словарях» образности, снабженных надписями, заключен в собственный круг «уразумения»: и объекты, и смыслы уже отобраны, эстетически выверены и представляют собой общекультурные, освященные традицией модели сочетаемости предметов и их значений.

Энциклопедии эмблем и символов, если не понимать их догматически, предлагают автору «общее место», тему, которую автор может либо воспроизводить точно, либо трансформировать. Цветочный каталог эмблематики небогат – роза, лилия, фиалка, нарцисс, мак, анемон выступают как фиксированные знаки в хорошо известных «амплуа». Особой частотой употребления отличается цветок как понятие родовое, с которым сопрягается тема времени. В эмблематических рисунках цветок комбинируется с ветром, сердцем, Купидоном, гробом, слезами, объединяя сему плодородия, изобилия, красоты с семей бренности бытия и выступая знаком мимолетной красоты². Например, изображение пламенеющего сердца, помещенного между розой и лилией, сопровождается надписью «Красота, чистота и любовь»³, а эмблема с изображением одиночного розового цветка имеет надпись «Преходящая красота. Маловременное удовольствие»⁴. В иконологическом описании эмблематических изображений цветы или венок из цветов является атрибутом длинного списка аллегорических персонажей женского пола – молодых жен и нимф: Надежды, Изобилия, Красноречия, Евтерпы, богини музыки и изобретательницы флейты, Архитектуры (где цветы соседствуют с циркулем и масштабом), Флоры, Цибеллы, Земли, Весны, Авроры и Ночи, а также Зефира и Апреля. В европейской культуре образы «эмблемат» могут рассматриваться, как пишет А. Махов, в качестве «аббревиатуры всего *mundi intelligibili*, как сокращенное издание, выражаясь современно, “дайджеста культуры”, на который не ссылаются и из которого не заимствуют»⁵ и субстратом которого в значительной мере служила мифология и античная символика. С одной стороны, книги эмблем порождали новые мотивы и образы, демонстрируя механизм свободного обращения с ними, с другой – консервировали, узаконивали уже существующие.

Связанный с идеей круговорота, мотив цветка имеет прямое отношение к категориям жизни и смерти, это наиболее распространенный из европейских «смыслов» цветка. Обратный ход от сюжета цветения или смерти к образу цветка был отработан как в ев-

¹ Михайлов А.В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже 18–19 вв. // Контекст – 1983. М., 1984. С. 142–143.

² См.: Эмблемы и символы. М., 1995. № 216, 527, 531, 535, 546, 635, 365.

³ Там же. С. 124.

⁴ Там же. С. 165.

⁵ Махов А. «Печать недвижных дум» // Эмблемы и символы. С. 14, 16.

ропейской, так и в русской литературе: если речь шла о расцвете/увядании или смерти девушки, автоматически возникал образ цветка, но более широкое значение – значение красоты вообще, совершенства в любой форме – также сохранялось⁶. А.Н. Веселовский связывает прочность образа в культуре с его емкостью – объемом смыслов, которые он способен вобрать. Цветок, в частности роза, о которой пишет А.Н. Веселовский, накапливал эти смыслы веками и вырос до объема символа: «... Роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания, и мистических откровений; она обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока»⁷. Но даже на кратком отрезке смены стилей в русской лирике начала XIX в. можно увидеть богатый спектр модификаций образа – от традиционных до новых.

В «Апологе» А. Дельвига (1813) разыграна сценка-диалог между пастушкой, торгующей цветами, и госпожой, которая не желает ни фиалки в росе, «светлей страза», ни роз, ни лилий: «Ах нет, зачем мне их, когда они увянут/ И к вечеру сему лить аромат престанут». «Но я, сударыня, не говорила вам, /Дано что от небес бессмертие цветам», – находчиво отвечает пастушка госпоже. Образ воспроизводит сему бренности без меланхолии, мрачная интерпретация принадлежит «угрюмой» госпоже, а не автору, который судит о своих творениях так же, как пастушка о цветах. Мораль аполога в том, что поэт не должен претендовать на бессмертие, довольствуясь совершенством плодов своего труда. Стихи бренны, зато прекрасны, как цветы, – таков смысл простой аллегии.

Столь же поучительно-риторическим способом мотив обработан в «Цветке» Е. А. Баратынского (1821), где героиня слишком долго выбирает, кому подарить свой цветок.

Красою яркой день сияет, –
У девушки цветок;
Вот полдень, вечер наступает, –
У девушки цветок!
Идет. Улада повстречала,
Он прелестью цветков.
«Ты мил! – она ему сказала, –
Возьми же мой цветок!»

Можно не пересказывать, что ответил девушке Улад, потому что названо время – вечер. Е.А. Баратынский повторяет широко известный басенный сюжет, не отступая ни на шаг. В стихотворении из семи строф все нечетные строчки рифмуют слово *цветок* с *цветком*. И так семь раз – цветок «назойлив»: образ взят в своем «основном» значении и неподвижен. Второй, возникающий помимо основного, аллегорического сюжета – это иронический сюжет «усталости» самого образа.

У Пушкина в стихотворении «Платонизм» (1819) упрек девушке, пренебрегающей Амуром, вновь связан с «цветочным» мотивом. В предпоследней строке ему как будто задается развитие, но оно тут же завершается назиданием.

Амур ужели не заглянет
В неосвященный твой приют?
Твоя краса, как роза, вянет;
Минуты юности бегут.
Ужель мольба моя напрасна?
Забудь преступные мечты:
Не вечно будешь ты прекрасна.
Не для себя прекрасна ты.

Что роднит эти стихотворения, так это их шутовство. Там, где Пушкин всерьез говорит о близкой гибели красоты («Увы! Зачем она блистает/ Минутной, нежной красотой...», 1820), там нет места риторическому слову, от образа цветка остаются только се-

⁶ См.: Тростников М. Образ розы в контексте фаустовской культуры // Поэтология. М., 1997. С.166–180.

⁷ Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Избр. статьи. Л., 1939. С.133.

мантические отсветы («Она приметно увядает/ Во цвете юности живой»). Образ скрыт, замещен перифразами минутной красоты и цвета юности, отталкиваясь от которых поэт уходит к переживанию неизбежности смерти всеми любимого существа.

Спешу в волненье дум тяжелых,
Сокрыв уныние мое,
Наслушаться речей веселых
И наглядеться на нее;
Смотрю на все ее движенья,
Внимаю каждый звук речей –
И миг единый разлученья
Ужасен для души моей.

Риторический словообраз дистанцирован от частного переживания. В нем заложена модель, которая в силу многократного использования уже граничит с абстракцией. Она требует нарушений, что и происходит в период развития индивидуальных стилей. Но у Пушкина привлекает внимание эксплицированность самого нарушения. Чувство, переданное в стихе, очень активно, действенно, предикативные формы «спешу», «внимаю», «смотрю», «сокрыв», «наслушаться», «наглядеться» сконцентрированы густо и линейно, неотступно направлены на объект внимания: «на нее», «на все ее движенья», «каждый звук речей». Стихотворение можно условно соотнести с главным мотивом анакреонтики – жадной полно прожить момент, но полнота здесь качественно другая: будущее неотторжимо от настоящего, в переживании они совмещены, анакреонтические призывы забыть о будущем опровергаются, утверждается как раз невозможность этого. Просвещение в тексте анакреонтического мотива, так же как и перифразы образа цветка, может квалифицироваться как характерное для русской лирики первой четверти XIX в. «идеальное обобщение»⁸, к которому тяготел любой действительный опыт, но оно тут же оспорено. Классическому «рецепту» переживания бренности бытия противостоит «неправильное», нерасчлененное восприятие момента, в котором радость видеть и слышать неотделима от уныния и ужаса. Есть принципиальная разница – писать об умирающей красоте вообще или о красоте конкретного умирающего человека. Тогда риторическое слово, которое наставляет и убеждает, неупотребимо. В.А. Грехнев пишет, что часто в пушкинской элегии мысль, «взявшая было субъективно-исповедальную ноту, едва лишь погрузившаяся в себя, вдруг точно бы натывается на внутренний запрет, оглядываясь на собеседника...», что со временем в зрелом элегическом стиле Пушкина исчезает установка на всеобъемлющую эмоцию, «преобладание общего над особенным, устойчивого над мгновенным, рефлексивного над непосредственным»⁹. Поэтическое мышление Пушкина и в ранней лирике стилевое, но выбор стиля диктуется степенью приближенности к объекту описания. Кроме вышеприведенного примера трансформации мотива, у Пушкина есть и его обработка лицейского периода, в которой сформулирован запрет на то, что именно нельзя писать (говорить) о розе.

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи.

⁸ См.: Гинзбург Л. О лирике. М., 1997. С. 39.

⁹ Грехнев В.А. Лирика Пушкина. Горький, 1985. С. 223, 136.

Здесь снова идет «нарушение», но в пределах формы. Собственно, смысл стихотворения сводится к экспликации замены общепринятого высказывания на субъективный, произвольный речевой жест («Прости, жалею!»). Роза и лилея (красота и невинность) редко контрастируют, обычно это варианты, дополняющие друг друга, и в последних строчках обозначен не столько выбор, сколько просто движение, динамика прощания и новой встречи. По тому же полемическому принципу строится и пушкинский «Отрывок» (1830). Условным «розам» родины Афродиты – Пафоса и родины Анакреона – Феоса поэт противопоставляет свою, «счастливую».

Не розу пафосскую,
Росой оживленную,
Я ныне пою,
Не розу феосскую,
Вином окропленную,
Стихами хвалю;
Но розу счастливую,
На персях увядшую
Элизы моей.

Эмблематический Купидон с повязкой на глазах сопряжен с мотивом иллюзии, обмана, заблуждения. Столь же тесно (как любовь и красота) взаимодействуют Купидон и цветок. Элегия Н. М. Языкова «Воспоминание» (1826), рассказывая историю разрушенных иллюзий, «обмана чувств», использует цветы в целом спектре значений. Первоначально они символизируют плоды творческого расцвета:

Стихов гармония и сила
Пленяла душу красоты;
Казалось мне – она любила
Мои весенние цветы.

Далее лирический сюжет «весенних цветов» развивается в сторону «разоблачения» через снижение лексического ряда и введение оценочных эпитетов: цветы заменяют «мишурные одежды», «благовоспитанный мой бред», «громкое слово идеала». «Любовь возвышенная» заставила служить «обыкновенным божествам» и этим провинилась.

Твоя ли действовала воля,
Тобой ли полон был певец,
Когда с общественного поля
Он набирал себе венец?

В контексте лирики Языкова «общественное поле», как и «общественное достояние», – перифраза, означающая предосудительное поведение женщины. Поэт оскорблен, в нем оскорблена мечта, и «поэтическая совесть» заставляет назвать историю о том, как он «некстати дары-таланты расточал», безумством. Источник мечты и вдохновения дискредитирован, а вместе с ним, метонимически, по смежности, и сама мечта, сами «весенние цветы», которым поэт находит снижающие синонимы.

«Воспоминание» заканчивается четверостишием, в котором поэт ставит точку в «нравоучительной» повести:

И говорю: любви обеты,
Люви надежды и мечты –
Или живые пустоцветы,
Или поддельные цветы!

Афористичность концовки совпадает с поэтикой эмблематической надписи, которая всегда стремится к окончательной истине. Хотя поэт рассказывает частную историю, которая оттенена резкой субъективной оценкой, последние строки выводят ее за пределы личного опыта. Весь сюжет стихотворения заключен в рамку противопоставления временных отрезков «раньше» и «теперь». Состоянию «раньше» соответствуют «живые пустоцветы», состоянию «теперь» – «поддельные цветы», то есть неживые. Категория

времени, неизменно сопровождающая в культуре образ цветка, у Языкова присутствует, и оба традиционных значения (красоты и ее уничтожения, в данном случае – скорее унижения) актуализированы и разведены во времени. В финальных строчках образ цветка приобретает общее значение обмана, иллюзии. Или/или («Или живые пустоцветы /Или поддельные цветы») – фигура мнимого противопоставления, смысловые оттенки одного и того же. Различие между ними лишь в субъективном времени восприятия, в пространстве текста то и другое синонимично – цветы зарифмованы с мечтами, причем мечтами безумца. Нельзя отрицать в элегии самоиронии автора¹⁰, но над ироническим элементом доминирует то, что В. Д. Сквозников называет языковской «прелестью истребления», сказывающейся в радикальности, с какой частная лирическая ситуация перерастает в общий вывод¹¹.

Интересно, что эмблематический образ «притягивает» афоризмы, так же как и афористичность требует эмблематического образа. Е. А. Баратынский в стихотворении «Лиде» (1821) формулирует отношение между творчеством и той реальностью, которая служит источником поэтического вдохновения, чередуя афоризмы с «картинками».

Твой детский вызов мне приятен,
Но не желай моих стихов:
Немногим избранным понятен
Язык поэтов и богов.

В развитие тезиса об избранности следует иллюстрация – в хороводах и плясках дриад и фавнов, харит и Эрота не участвуют музы, они таятся и лишь со стороны глядят «на невинные забавы». «Плоды возвышенных трудов» и «невинные забавы харит» не стоит смешивать, профанируя первые и превращая их в развлечение. Поэтому даже той, что «дарует лире вдохновенье», поэт его «не поверяет».

Поэт один, подобный в этом
Пчеле, которая со цветом
Не делит меда своего.

В отличие от элегии Языкова, стихотворение Баратынского включает в себя момент стилизового перехода от реальной ситуации, послужившей поводом к написанию стиха, к отточенному финалу, в котором поэт использует сравнение, развивающее эмблематический мотив «пчелы в цветнике» (№364 – «Счастлив, кто умеет даже врагов использовать с пользой для себя», №257 – «Здесь собираю то, что соделываю инде»)¹². Цветник для пчел – место, откуда берут, но не отдают. Аллегорическое изображение поэта как поющей пчелы – образ казался бы, эстетически спорный, но Баратынский – автор классический в смысле культурной выверенности образного ряда, и выбор его не случаен: образу пчелы в европейской культуре сема «величия» уже была задана. Помимо существования греческой легенды о том, что девять муз принимали форму пчел, пчела также использовалась во Франции как символ королевского происхождения. Мэнли П. Холл предполагает, «что лилия Франции есть просто обычная пчела, а не цветок»¹³.

В стихотворении «Цветы» (1822) П. А. Вяземский создает образ сада, в котором цветы имеют типы поведения и отношений. Это типичный барочный реестр, где цветы превращены в знаки.

По вкусам, лицам и годам
Цветы в саду своем имею.
Невинности даю лилею,
Мак сонный приторным мужьям,

¹⁰ См.: Семенко И. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 198.

¹¹ См.: Сквозников В.Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975. С. 288.

¹² См.: Эмблемы и символы. С.289, 136.

¹³ Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. С. 309.

Душистый ландыш полевой
Друзьям смиренным Лизы бедной,
Нарцисс несчастливый и бледный –
Красавцам, занятым собой.

Мирт – любовнику, фиалку – безвестному таланту, дурман – многим из поэтов, льстецу – подсолнечник, временщику – пион, болтуну – колокольчик, а милой – розу без шипов вручает автор. На первом плане здесь – куртуазная игра знаками, вся прелесть которой – в вариативной оценочности, выраженной эпитетами «мирт прелестный», «приторные мужья», пучок «увядших пустоцветов», «злых вестовщиц и болтунов». Раздавая цветы своего сада, автор то иронично, то любовно раздает ярлыки, атрибутирует. «Спешите красною весной / Набрать цветов как можно боле:/ Усей цветами жизни поле – / Вот мудрости совет благой!» – означает предложение запастись разнообразными способами отношения к окружающему, ибо мир богат и пестр и разнообразие сада синонимично разнообразию связей. В стихотворении прорастает метафора мира-сада как рационального, упорядоченного многообразия: «по вкусам, лицам и годам цветы в саду своем имею», и в жестах раздаивания цветов тоже нет произвола, они этически выверены и снабжены субъективными определениями, мотивирующими отбор.

Эмблематические компендиумы, образуя обобщенный словообраз, обычно имеют варианты, как бы опровергающие общепринятое значение, а по сути, дополняющие его «метафизику». Например, существует эмблема «Розы на воздухе» с надписью: «Небесные цветы долее пребывают»¹⁴, репрезентирующая классический мотив «магического цветка», красоты духовной, возвышенной. Этот цветок антонимичен по смыслу цветку «обычному», как, например, у К.Н. Батюшкова («К цветам нашего Горация», 1816):

Ни выюги, ни морозы
Цветов твоих не истребят.
Бог лиры, бог любви и музы мне твердят:
В саду Горация не умирают розы.

Стихи Батюшкова, мастера условных поэтизмов, пестрят «лазурными цветами», ландышами, лилиями и розами, равно как и кипарисами, урнами, виноградными лозами – всеми аллегориями и символами французской поэзии XVIII в., из которых выстраивается гармоничный и условный мир Батюшкова. Но для поэта более важна лексическая окраска предмета¹⁵, а не его «метафизика», поэтому почти всегда «цветы» – составляющая атмосферы, знак состояния, они атрибутивны: «тонкий запах свежих роз» («Привидение»); «И воздух напоен благоуханьем розы» («Элегия из Тибулла»); «Лиза розою пылает, грудь любовью полна» («Веселый час»); «Там первые увидишь розы /И с ними вдруг увянешь ты» («Последняя весна»). По частоте использования образа Батюшков обгоняет всех современников (ср. у О. Мандельштама: «Словно гуляка с волшебною тростью, / Батюшков нежный со мною живет – / По переулкам шагает в Замостье, / Нюхает розу и Дафну поет»), но разработка «метафизики» цветка, принадлежит, конечно, В.А. Жуковскому.

О соприкосновении горнего и дольного миров, души и природы повествует «Цвет завета» (1819). Вид лугового цветка, простой «былинки полевой» подталкивает к воспоминаниям, с ними возвращается Прекрасное, Отжившее, пора, когда «все лучшее мы зрели настоящим/ И время нам казалось нелетящим». «Цвет завета» – лейтмотив стихотворения, создающий скрепы между прошлым, настоящим, будущим. Развивается его «история»: первоначально – это «жизнь минувших лет», «цвет воспоминанья», замена свиданья, далее – «благ земных примета», вневременной знак счастья, душевного родства, союза, а в финале – символ будущей жизни, «символ любви и жизни молодой».

¹⁴ Эмблемы и символы. С. 160.

¹⁵ См.: Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С.458–463.

За образом закрепляется сема связывания воедино времени, пространства, он обладает свойствами не материального объекта, но некоторой духовной объединяющей субстанции, и в этой роли приравнен к голосу, молве, слову. Перед нами символ с обобщенным спектром значений, субститут высших духовных категорий. Былинка полевая – та, что «... цвела в тиши, очей не привлекая /И путника не радуя собой... Была желанью неприимна, /Чужда любви и сердцу безответна», становится знаком постоянства во времени, неизменности в самих переходах, возможности существования в нескольких измерениях, преодоления границ материального мира.

Летай к друзьям желанною молвой;
Будь голосом, приветствующим друга,
Посол души, внимаемый душой,
О верный цвет, без слов беседуй с нами
О том, чего не выразить словами.

В стихах 1819–1820 гг. мотив цветка – «воспоминания», «жизни лучшего цвета» постоянно мерцает. В «Невыразимом» он стоит в ряду тех сакральных явлений, что безмолвно свидетельствуют о присутствии «создателя в создании». В более позднем стихотворении «Мотылек и цветы» (1824) В. А. Жуковский обыгрывает традиционное значение цветка как всего лишь «минутного изображения / Земной минутной красоты», бескрылой, разочаровывающей.

Но вы к земле, цветы, прикованы;
Вам на земле и умереть;
Глаза лишь вами очарованы,
А сердца вам не разогреть.

Здесь возникает то же самое явление, что уже встречалось у Баратынского, Дельвига, Языкова. Каноническое значение с неизбежностью влечет за собой привычную форму, в данном случае аллегорическую. По сравнению с разработкой образа в «Цвете завета» здесь налицо сужение смыслового спектра – цветок означает не более чем земное чувство, и потому «два избранные, / Два ненадменные цветка», которые влекут мотылька, «бессмертья вестника», по контрасту с цветами земными и бесчувственными тоже названы с определенностью: «Один есть цвет воспоминания, / Сердечной думы цвет другой». В финале стиха звучит неизбежный «рецепт»: «Блажен, кто вас среди губящего / Волненья жизни сохранил / И с вами низость настоящего / И пренебрег и позабыл».

Пушкин в «Цветке» (1829) как бы забывает или пренебрегает основным смыслом мотива. Он отталкивается от значения, которое утвердил Жуковский, – значения «воспоминания», но сдвигает лирический сюжет в сторону конкретизации чувств. «Цветок засохший, безуханный» – знак памяти, но чьей и о чем?

Где цвел? Когда? Какой весною?
И долго ль цвел? И сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Для поэта цветок – знак пустоты, свободы, допускающий любое содержание, любую интерпретацию. Стихотворение фиксирует момент свободы выбора творческого воображения. Едва намечена любовная коллизия, но ее эмоциональная инструментовка может быть любой («нежное свиданье» или «роковая разлука») Пушкин словно подтверждает, что цветок жив в культуре, и емкость образа не исчерпана, он своим появлением

лением среди книжных страниц, завораживает и пробуждает возможные сюжеты, оставаясь «неведомым», загадочным и потому живым. Сюжет «оживления» цветка, потенциальное превращение его в человеческую историю обратны тому, что дано в «Анчаре», который пишется одновременно. Там живая природа мертва – «зелень мертвая ветвей», «древо смерти», «ветвь с увядшими листьями», «смертная смола» – и сеет смерть вокруг. В. Непомнящий задается вопросом о содержательно-эмоциональном наполнении «растительных» образов Пушкина – в «клеяких листочках», «ветви с увядшими листьями», принесенной рабом к ногам неумолимого владыки, «цветке засохшем, безуханном»: «Что это – жалость к эфемерному, исчезающему навсегда, безвозвратно? “И жив ли тот, и та жива ли?”; “Или, не радуясь возврату Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов?”... Или напротив: такая щемящая нежность к отцветшему и уходящему, к живущим и отжившим, – бессмертья, может быть, залог? Может быть, эфемерность и единственность “того” и “той” – это и есть доступное нам выражение их вечности?»¹⁶. К этому перечню можно добавить «цветы последние» («Цветы последние милей...») и образ чахоточной девы в «Осени» – постоянное у Пушкина оксюморонное сопряжение жизни и смерти в одном, отсутствия грани между двумя состояниями как в жизни природы, так и в жизни человека. Временное и вечное перетекают друг в друга, умирающее предстает прекрасным и живым, а живое, расцветающее напоминает о гибели. Их встреча – острая эмоциональная вспышка – составляет содержательную основу многих стихов Пушкина. Как бы ни были внешне философски спокойны и размерены интонации Пушкина, когда он размышляет о смерти, все равно парадоксальность «пограничного», «как бы двойного» бытия неизменно поражает поэта. Метафизика бытия коррелирует со способом словоупотребления, который Ю. Тынянов характеризует как «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций... Это отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающего ассоциативные лексические ряды, делают слово у Пушкина двупланным... оно является как бы колебанием между двумя и многими»¹⁷. «Засохший цветок» остается у Пушкина образом, в котором подчеркнута вариативность смыслов-историй – они могут быть краткими («одинокое гулянье», «нежное свиданье») или долгими, протяженными во времени, завершившимися или продолжающимися («И нынче где их уголок?»), но в любом случае он является «метафорой-завязкой, генератором потенциального романа – романа как литературного произведения, а не любовной интриги»¹⁸. Эта «литературность» в значительной степени обусловлена той мощной риторической традицией, которая стоит за образом увядшего цветка и переносит предполагаемый «роман» в прошлое и создает элегический антураж, но в то же время акцентирует именно моменты свободы автора внутри условного сюжета.

Варианты трансформации образа в русской лирике начала века дают нам примеры отношения авторов к традиции, к культурным клише в период интенсивного процесса стилиобразования. Трансформация канонического словообраза может происходить в сфере поиска его новых смыслов, как это происходит у В.А. Жуковского, лексических потенциалов, как у К. Н. Батюшкова, или, как у Пушкина, образ может использоваться как генератор, порождающий полисемантичесность текста, в котором «основное» значение существует наряду с иными. При этом чем ближе автор к «основному» значению образа, тем строже и архаичней формы воплощения, и из аллегории, метафоры, символа поэту приходится довольствоваться аллегорией, хотя процесс создания стихотворения может иметь и обратный вектор, то есть двигаться от жанра с заданностью тропики – к смыслу.

¹⁶ Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. М., 1999. С. 270.

¹⁷ Тынянов Ю. Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1985. С.131, 133.

¹⁸ Созина Е. К. Теория символа и практика художественного анализа. Екатеринбург, 1998. С.43.